الهندسة الإيقاعية عند شعراء السجون في العصر العباسي

د. عباس المصري*

---

* أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية العلوم والآداب، الجامعة العربية الأمريكية، جنين، فلسطين.

ملخص:

هذا بحثٌ موسومٌ بـِ« الهندسة الإيقاعية عند شعراء السجون في العصر العباسي «، وفيه محاولة لإلقاء الضوء على المستويات الإيقاعية بفرعيها الخارجي والداخلي، فالخارجي يتمثل بالوزن والقافية، لتناغمها مع السياق النفسي لشعر السجون، حيث توزعت الأوزان البسيطة والمركبة وفق السياق النفسي، وحققت تناغماً بين الأصوات الإيقاعية والبيئة النفسية للقصيدة، أما الداخلي، فتمثل بالمستوى الصوتي والإفرادي والتركيبي، حيث شكلت هذه المستويات بمجملها سيمفونية الإيقاع الداخلي في شعر السجون، فكان تكرار الصوت المفرد في البيت الشعري يشكل عصباً رئيساً يربط بين إيقاع الصوت مع فكرة الشاعر وإحساسه.

Abstract:

This research is marked by "The Rhythmic Engineering of prisons poets in Abbasi Regime'. It's an attempt to shed light on the two rhythmic levels; external represented by metre and rhyme which reflect the psychological status of the poet and the environment of the poem. The internal level is formulated through the vocal, on ness and structural levels all of which have composed the symphony of the internal rhythm in prisons' poetry. It is the repetition of the single sound in the one verse that constitutes the central never which relates the sound rhythm with the poets' idea and his feelings.

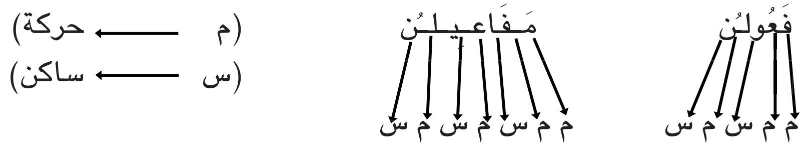
الإيقاع الخارجي:

أولاً: الوزن

توزع الإيقاع في شعر السجون في العصر العباسي على مستويين، الأول: الإيقاع البسيط أو المفرد، ويشمل البحور التي تتكون من تردد تفعيلة واحدة، وقد برز في هذا المستوى بحرا الكامل والمتقارب، والثاني: الإيقاع المركب ويشمل البحور التي تتألف من تردد تفعيلتين، وبرزت في هذا المستوى بحور الطويل والوافر والخفيف.

يتناغم شيوع البحور في المستويين المذكورين في شعر السجون مع النسبة المئوية لشيوع البحور في الشعر العربي(١). ويدل التناغم بين الأوزان التي شاعت في الشعر العربي والأوزان التي شاعت لدى شعراء السجون على أن الشعر في أصله انفعال داخلي بصرف النظر عن السياق المكاني الذي يقبع فيه الشاعر، فعلى الرغم من أن السجن يُعَدُّ سياقاً مكانياً استثنائياً وسياقاً نفسياً خاصاً، فإن شعر السجون لم يخرج عن دائرة الأوزان المألوفة في الموروث الشعري العربي، وذلك للسبب الذي أشرنا إليه، وهو أن الشعر انفعال داخلي غير مقيد بخصوصية مكانية. ويكشف شيوع البحور المشار إليها في شعر السجون دون غيرها إلى القيمة الإيقاعية التي تتصف بها، ومن المفيد أن نشير إلى التميز الإيقاعي للبحور التي أكثر شعراء السجون من النظم عليها.

من المعلوم أن البحر الطويل يتألف من تفعيلتين هما: فعولن ومفاعيلن على الترتيب، وتبرز القيمة الإيقاعية لتوالي التفعيلتين من خلال النسق التتابعي للحركات والسواكن للتفعيلتين وذلك على النحو الآتي:



نلاحظ أن النسق التتابعي للحركات والسواكن في التفعيلتين متماثل؛ إذ تتكون تفعيلة فعولن من متحرك + متحرك + ساكن + متحرك + ساكن كذلك تفعيلة مفاعيلن. وإذا علمنا أن زحاف القبض يصيب تفعيلة (فعولن) فتتحول إلى (فعولُ)، وأن علة الحذف تصيب تفعيلة (مفاعيلن) فتتحول إلى (مفاعي). أدركنا أن الجزء الأول من تفعيلة (فعولن) وهو (فعو)، و الجزء الأول من تفعيلة (مفاعيلن) وهو (مفا) هما عصب الإيقاع في البحر الطويل، وهو ما يسميه محمد مندور (الارتكاز)، وهو (عودة ظاهرة صوتية ما على مسافة زمنية معينة) (٢)، وعليه فإن التناغم بين التفعيلتين من حيث نسق الحركات والسواكن

جعل البحر الطويل يمتاز بإيقاعه، فكثر النظم عليه، فالتناغم أو التوافق يزيد الإيقاع «لأن تعاقب الحركة والسكون في الأوزان المقصودة ليس أمراً عشوائياً، بل هو عملية تناسب داخل نظام متحد لحركة منتظمة من الزمن، تتألف داخلها الأجزاء في مجموعات متساوية، ومتشابهة في تكوينها، فيتشكل – بهذا التآلف – كل وزن على حدة، ويتميز – في الوقت نفسه – عن غيره من الأوزان»(٣).

ويتناغم ما تقدم مع سجية النفس الإنسانية التي طبعت على عشق النظام والترتيب، فالنفس تميل إلى النسق والنظام، وتنفر من الفوضى والعشوائية، وهذا ينسحب على الوجدان والمشاعر من حيث التأثر والإثارة، فالإيقاع الذي يداعب عواطفنا ينبغي أن يكون على قدر من التنسيق والنظام، وذلك أنه «كلما وردت أنواع الشيء وضروبه مرتبة على نظام متشاكل، وتأليف متناسب، كان أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له»(٤). ولما كان وزن البحر الطويل يقوم على نسق إيقاعي مركب – كما تقدم بيانه – فقد كان من الإيقاعات الأثيرة لدى الشعراء عموماً.

أما القيمة الإيقاعية للبحر الوافر، فتتجلى بالانتقال من الوحدة الإيقاعية الكبرى (مفاعلتن) إلى الوحدة الإيقاعية الصغرى (فعولن)، أو بالانتقال من المساحة الإيقاعية السباعية إلى المساحة الإيقاعية الخماسية. والتنويع الإيقاعي في البحر الواحد يحقق تفاعلا بين الإيقاع وأذن المتلقي؛ لأن التنويع بحد ذاته يكسو الرتابة التي تسبب مللاً بل ضجراً للمتلقي.

وسنكتفي برصد القيمة الإيقاعية لواحد من البحور البسيطة، وقد اخترنا البحر الكامل وذلك لشيوعه في شعر السجون. وإذا كان البحر الكامل لا يتمتع بخاصية التركيب، إذ يتألف من تردد تفعيلة واحدة (متفاعلن) فإن كثرة الحركات في تفعيلته تضفي عليه حيوية إيقاعية مائزة، «فكلما زادت الحركات، ارتفعت درجة الإيقاع، وكلما كثرت السواكن، انخفضت درجة الإيقاع، وبالتالي يكون تقطع الوزن أوحيويته قرين زيادة السواكن، كلما زادت السواكن زاد التقطع، والعكس صحيح»(٥) وعدد الحركات في تفعيلة الكامل قادت التبريزي إلى تعليل تسميته فقد «سمي الكامل كاملاً لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره»(٦).

وبعد أن وقفنا على جانب من المستويات الإيقاعية للأوزان التي كثر نظم شعر السجون عليها، ينبغي أن ننظر إلى علاقة الوزن بالدلالة، والنظر في هذه العلاقة ليس بالأمر اليسير. فقد شكلت هذه العلاقة مساحة اختلاف بين القدماء والمحدثين فمن الفريقين مَنْ نفى وجود علاقة بين الوزن والدلالة، ومنهم مَنْ دافع عن وجودها.

يقرر ابن طباطبا وجود علاقة بين الوزن والمعنى، يقول: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة فَخَصَّ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثراً، وأعد له ما يُلْبِسُهُ إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يَسْلُسُ له القول عليه»(٧) . و أشار حازم القرطاجني إلى علاقة الوزن بالدلالة في الشعر اليوناني(٨). وقد لاقت هذه الأقوال صدى لدى بعض المحدثين، ومنهم إبراهيم أنيس في قوله: «على أننا نستطيع ونحن مطمئون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه»(٩).

ومن المحدثين من نفى العلاقة بين الوزن والدلالة ؛ لأن «الوزن الواحد يشكل أساساً عاماً – ومجرداً – يصلح معه الوزن لتجارب متعددة، ولكنه يتشكل داخل كل تجربة تشكلاً متفرداً، يميّز الوزن نفسه في قصيدة عن غيرها، ويميّز إيقاع مقطع من مقاطع القصيدة عن بقية المقاطع في آن»(١٠).

ولا يخدم الانحياز إلى فريق منهما أهداف دراستنا، ولكننا نرى جانباً من الصواب فيما ذهب إليه الفريقان، وليست وسطية الموقف هنا هروبا من تحديد رأي في الغمار الذي خاض فيه القدماء والمحدثون حول علاقة الوزن بالدلالة والمعنى، وإنما تأتي من فهمنا للتشكيل الإيقاعي لأي وزن من الأوزان، إذ إن إيقاع الوزن – عموما – لا يتسم بالثبوت والرتابة بسبب التموجات الإيقاعية التي تطرأ على الوزن، وذلك بوساطة الزحافات والعلل العروضية .

وما دام الوزن الواحد يتلون إيقاعه وفق التغيرات العروضية الجائزة ووفق ضوابط العروض، فإن الوزن الواحد ليس إيقاعاً واحداً، وإنما مجموعة من الإيقاعات المتجانسة(١١) . وعليه يمكننا القول إن الوزن الواحد يتسع لأطياف من المشاعر والعواطف من فرح وحزن وسكينة وغضب، وفي هذا نلتقي مع جابر عصفور إلى حد ما، ولكن ينبغي أن نضيف إضاءة أخرى وهي أن بعض الأوزان أكثر تناسباً من غيرها لسياقات نفسية معينة، وفي هذه الإضاءة نقترب من رأي إبراهيم أنيس فيما تقدم.

وعند تأملنا للقصائد التي اخترناها في دراستنا لشعر السجون في العصر العباسي وجدنا أن أوزاناً معينة تكثر في سياقات نفسية معينة، ففي البحر الوافر أثارتنا ظاهرة التناغم بين إيقاع الوافر وسياق المرح والدعابة والمودة، وهو سياق نفسي منسجم، ولهذا التناغم في رأينا تعليل يتصل بالتشكيل الإيقاعي للوافر، سنأتي على بيانه بعد أن نتأمل قول أبي دلامة:

(الوافر)

أُقادُ إلى السجونِ بِغَيرِ جُرْمٍ   كَأَني بَعْضُ عُمّالِ الخَراجِ
وَلَو مَعَهم حُبِسْتُ لكانَ سَهْلاً   ولكني حُبِسْتُ مَعَ الدجاجِ
دَجاجاتٌ يُطيفُ بهِن ديكٌ   يُناجي بالصياحِ إذا يُناجي
على أَني وإنْ لاقيتُ شرًّا   لخَيرِكَ بَعْدَ ذاكَ الشرِّ راجي (١٢)

فالشاعر في سياق هذه الأبيات ليس حزيناً – كما تقتضي حال السجين – إذْ إن المرح والدعابة يُغَلِّفانِ الإطار العام للأبيات، وتصل الدعابة إلى حد الفكاهة حين يصف حاله سجيناً مع الدجاَج، وفي أخبار أبي دلامة ما يعزز دلالة الأبيات فَقَدْ سُئِل «أين حُبِسْت يا أبا دلامة؟ قال: مع الدجاج . قال: فما كنت تصنع ؟ قال: أقوقي معهن حتى أصبحت»(١٣).

والشاعر ليس غاضبا من الخليفة لحبسه إياه، ففي البيت الأخير يصل تفاؤل الشاعر بالخليفة إلى حد اليقين، وهذا التفاؤل يكشف عن مودة الشاعر للخليفة الذي رماه في السجن.

ونلاحظ أن المسار النفسي لسياق الأبيات مسار أفقي مسطح – إن جاز التعبير – إذ يخلو المسار النفسي من صراع نفسي، ومن شوق وحنين للأهل والأحبة خارج السجن، ومن آهات وآلام كما هو معهود من شاعر سجين . والتساؤل عن علاقة هذا المسار بإيقاع الوافر أمر مشروع بل هو ضرورة فنية، وفي الإجابة على هذا التساؤل نرى أن بساطة إيقاع الوافر وسهولته، تنسجم مع الدلالة والسياق النفسي للأبيات، فايقاع الوافر يكاد يسير على وتيرة واحدة، فليس في حشوه زحاف إلا الإضمار، كما أن تفعيلتي عروضه وضربه تبقيان صحيحتين ؛ لذلك يخلو من التموجات الإيقاعية التي تنجم عن الزحافات والعلل العروضية، وخلوه من التموجات الإيقاعية يجعله ينسجم مع السياق النفسي الذي يخلو – بدوره – من الصراعات وما تحمله في حناياها من غضب جامح، أو من فخر متعالٍ، أو من هجاء قاسٍ ولا ينبغي أن يفهم أن إيقاع الوافر يخلو من انفعال ما، ولكنه انفعالٌ بسيط غير مركبٍ يتخذ مسارا واحدا .

وفي اتجاه آخر يبدو التناغم واضحاً بين ايقاع البحر الطويل والاعتداد بالنفس، يقول أبو فراس:

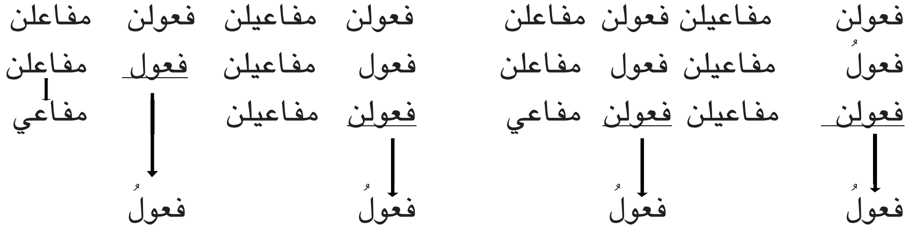
(الطويل)

ولا أُصْبِحُ الحَيَّ الخَلُوفَ بِغَارَةٍ،   وَلا الجَيشَ مَا لَمْ تأْتِه قَبْلي النذْرُ
وَحَيٍّ رَدَدْتُ الخَيْلَ حتى مَلَكْتُه   هَزيماً وَرَدَّتْني البَرَاقِعُ والخُمْرُ
وَسَاحِبَةِ الأذْيالِ نَحوي لَقِيتُهَا   فَلَمْ يَلْقَها جافي اللّقَاءِ ولا وَعْرُ
أُسِرْتَ وَما صَحبي بِعُزْلٍ لدى الوَغى،   ولا فَرَسِي مُهْرٌ ولا رَبُّهُ غَمْرُ
وَلكِنْ إذا حُمّ القَضَاءُ على امرِئٍ   فَلَيسَ لَهُ بَرٌ يَقِيهِ، ولا بَحْرُ (١٤)

تتجلى في هذه الأبيات أطياف من الدلالات تُظَلِّلُها أبعاد نفسية مختلفة، فالشاعر يصف شجاعته وإقدامه في الحرب، وينوه إلى مروءته حينما يَعِفُّ عن قتل النساء في الحرب، ويحرص على إظهار إيمانه بالقضاء والقدر، فهي مزيج من المعاني تشكل جانبا من المعمار النفسي للإنسان، ففيها البعد النفسي للمحارب، والبعد النفسي للقيم الاجتماعية، والبعد النفسي الديني، وهذا يعني أن المسار النفسي هنا ليس مسارا بسيطا أو شفافاً كما هي الحال في المسار النفسي الذي بَرَزَ في البحر الوافر.

ويتجدد التساؤل؛ ما علاقة إيقاع الطويل بالبعد النفسي المركب ؟ والإجابة تحيلنا – ثانية – إلى التشكيل الإيقاعي للطويل، فمن المعلوم أن وزن الطويل مركب متجاوب ؛ إذ يتكون من تفعيلتي (فعولن ومفاعيلن) وتتجاوب (تتماثل) التفعيلة الأولى مع الثالثة والثانية مع الرابعة، وهذا يعني أن التموجات الإيقاعية تنجم عن ماهية التفعيلة إذ يتشكل إيقاع من مساحة إيقاعية خماسية (فعولن) ومن مساحة إيقاعية سباعية (مفاعلين)، كذلك تتشكل التموجات الإيقاعية أو لنقل التنوع الإيقاعي من الزحافات والعلل العروضية، ولسنا هنا بصدد بيان أنواع الزحافات والعلل، لأننا معنيون بالتموجات الإيقاعية التي يوفرها وزن الطويل للشاعر الذي يستطيع أن يعبّر عن حزمة من المعاني والمشاعر في إطار إيقاع البحر الطويل (١٥) .

ولعل من المفيد أن نرصد التموجات الإيقاعية لوزن الطويل بهدف إبراز قدرته الإيقاعية على استيعاب التنوعات الدلالية والنفسية، فلنتأمل الطاقة الإيقاعية للطويل .


فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعولُ مفاعيلن فعول مفاعلن
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي
فعولن مفاعيلن مفاعي
فعولُ
فعولُ
فعولُ
فعولُ

ولا يخفى أن الطاقة الإيقاعية للبحر الطويل تتجلى بزحاف القبض في حشو البيت حين تتحول (فعولن) إلى (فعول)، وكذلك تتجلى بالعلل العروضية في تفعيلتي العروض والضرب اللتين تتحولان إلى (مفاعي) في حالة التصريع. وهي تموجات إيقاعية في القصيدة الواحدة، وما دام الأمر كذلك فإن الإيقاع يتناغم مع التنوع الدلالي والنفسي، ومن اليسير علينا أن نتبين الفرق بين إيقاع الوافر وبين إيقاع الطويل من حيث القدرة الإيقاعية على التنوع، ومن اليسير علينا أن نميل إلى القول إنَّ المسار النفسي الثابت (البسيط الشفا) يتلاءم مع الإيقاع الأقرب للثبات نحو: إيقاع الوافر، وإن المسار النفسي المركب (المتنوع بدلالاته ومشاعره) يتلاءم مع الإيقاع الأقرب للتغير والتموج .

وإذا كان ما تقدم يحتاج إلى إضاءة أخرى للكشف عن أواصر القربى بين التشكيلات الإيقاعية للوزن الواحد، والتشكيلات النفسية للقصيدة الواحدة، فإننا سنبين أواصر القربى بين المنظومة الإيقاعية والمنظومة النفسية في قول أبي العتاهية مِنْ سجنه مخاطباً زوجته:

١. أيا وَيْحَ قَلْبي مِنْ نَجِي البَلابِلِ وَيا وَيْحَ ساقي مِن قُرُوحِ السلاسِلِ

ألم يعتصر قلب الشاعر من صوت البلابل ألم جسدي ينبعث من قروح القيود

تكامل الألم النفسي والجسدي

٢- ويا وَيْحَ نَفْسي وَيْحَها ثم وَيْحَها أَلَمْ تَنْجُ يَوْم مِن شِباكِ الحَبائِلِ

مزيج من مشاعر الغضب والنقمة على الوشاة الذين تسببوا بسجنه

يتجلى في البيتين انتقال الشاعر من الإطار الذاتي للحزن (حينما وصف الألم النفسي والجسدي في البيت الأول)، إلى الإطار العام للحزن في البيت الثاني حينما أشار إلى الوشاة وفي هذا حركة نفسية من الداخل إلى الخارج.

٣- ويا وَيْحَ عَيْنَيَّ قد أضَرَ بها البُكا فلم يُغْنِ عنها طِب ما في المَكاحِلْ

يعود اطار الحزن ذاتياً، ولكنه يضيف بعداً جديداً، إذ أصبح الحزن الدفين ظاهراً، فالشاعر في البيت الأول يعتصر قلبه ألما، وهو حزن خفي لا يشعر به إلا صاحبه، أما الحزن هنا فهو حزن مرئي لأن غزارة الدموع قد أضرت بعينيه. وبين الخفاء والظهور تتموج نفسية الشاعر تناغماً مع التموجات الإيقاعية للبحر الطويل. وفي تأملنا للبحر الوافر ذي المسار النفسي الثابت لم نشعر بهذا التموج الذي تجلى في البحر الطويل .

لا يخفى أن الحالة النفسية للشاعر قد توزعت بين الدائرة الذاتية (آلامه وهمومه في سجنه)، والدائرة الخارجية (قلقه وشوقه على أهله وزوجه)، وهذا التوزيع أو لنقل الانقسام النفسي يشكل صراعاً ناجماً عن تموجات نفسية، وقد وجد هذا التموج النفسي في الإيقاع المركب للبحر الطويل إطاراً مناسباً أكثر من غيره.

٤- ذريني أُعللْ نَفْسِي اليَوْمَ إنها   رهينَةُ رَمْسٍ في ثَرَى وجنادِلِ

تعود الحركة النفسية إلى الخارج من خلال الحوار بين الشاعرالسجين وزوجته، فالشاعر بحاجة ماسة إلى مَنْ يحاوره وهو في سجنه، وإن كان هذا الحوار من طرف واحد.

وصفوة القول فيما تقدم، إن التشكيلات النفسية في الأبيات الأربعة المتقدمة، تناغمت مع التشكيلات الإيقاعية للبحر الطويل، إذ إنَّ تنوع الوحدات الإيقاعية (خماسية وسباعية)، وما يحدث فيها من تغيرات عروضية (زحافات وعلل)، يستوعب الحركة النفسية التي تجلت في الأبيات المتقدمة وذلك على النحو الآتي:

البيت الأول ← **حركة نفسية داخلية**
البيت الثاني ← **حركة نفسية داخلية خارجية**
البيت الثالث ← **حركة نفسية داخلية**
البيت الرابع ← **حركة نفسية داخلية خارجية**

كما يمكننا أن نستأنس بالعلاقة التي تجلت بين المسار الإيقاعي والمسار النفسي لنقرر بأن الحالة النفسية للشاعر السجين كانت تتراوح بين المعاناة الشديدة في حال التعذيب وطول مدة السجن، فيلجأ الشاعر في هذه الحال لتصوير آلامه من خلال إيقاع متنوع قادر على استيعاب مخزونة الشعوري من جهة، والميل إلى الدعابة والسخرية في حال عدم اقتران السجن بالتعذيب أو قصر المدة الزمنية، فيلجأ الشاعر في هذه الحال لإيقاع ثابت إلى حد ما لأن نفسية الشاعر في هذا السياق لا تحتاج إلى إيقاع متنوع.

ثانياً: القافية

يشكل مفهوم القافية لدى القدماء خلافا يمكن الإفادة من جوانبه في دراسة التشكيل الإيقاعي للقافية، فالقافية عند الخليل بن أحمد آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن. وعند الأخفش آخر كلمة في البيت، وعند الفرّاء حرف الروي(١٦). ويوفر إيقاعا الخليل والأخفش مساحة إيقاعية أكثر اتساعا مما يوفره تعريف الفرّاء الذي قصر القافية على الروي، وقد التفت بعض المحدثين إلى المساحة الإيقاعية للقافية فعرفوها على أنها «أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أوالأبيات من القصيدة، وتكرارها يكوّن جزءاً مهما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترديدها»(١٧) .

وسنعمد إلى إغفال مفهوم القافية عند الفرّاء لقصر المساحة الإيقاعية التي يوفرها؛ لأن صوت الروي «إذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عُدّت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية»(١٨) .

ومهما كانت المساحة الإيقاعية للقافية، فإنّ الإيقاع المنبعث عن وحداتها الصوتية ليست كيانا مستقلا، إذ لا تنفصل عن الدلالة وليس بمقدور أحد أن يزعم بأن « القافية لا تؤثر في معنى الشاعر ولا ينبغي أن تؤثر فيه، ولكنه خطأ أكبر أن نحسب القافية وسيلة مضمونة لتوليد المعنى، فالحق أن القافية والمعنى يتفاعلان في ذهن الشاعر، يتجاذبان ويدور كل منهما حول الآخر دون أن تختلط خطواتهما أبدا، ودون أن يتصارعا ويجب أن يسير تداعي الأصوات وتداعي المعاني جنبا إلى جنب»(١٩) .

وبناء على ما تقدم فإننا نستطيع أن نقرر، ونحن مطمئنون، أن القافية ليست ضربات إيقاعية أو نغمات موحدة تشير إلى نهاية البيت فحسب، وإنما نغمة إيقاعية وكمال دلالي للبيت، فليست القافية « هي التي تحدد نهاية البيت، بل نهاية البيت هي التي تحددها»(٢٠).

وتتميز الأصوات (الحروف) التي تقع روياً في الشعر العربي بملامح صوتية خاصة، إذ إنّ الوضوح السمعي ورنين وقعها من أبرز صفاتها، وقد وقف إبراهيم أنيس على شيوع حروف الهجاء في الروي، فوجد أن الراء واللام والميم والنون والباء والدال والسين والعين يكثر وقوعها رويا، وأن القاف والكاف والهمزة والحاء والفاء والياء والجيم أقل وقوعا في الروي، وأن الضاد والطاء والهاء والتاء والصاد والثاء أقل بكثير مما تقدم، وأن الذال والغين والخاء والشين والزاي والظاء والواو يندر وقوعها رويا»(٢١) .

تحقق هذا التوزيع المتفاوت في النصوص المختارة من شعر السجون، وكثر وقوع أصوات الراء واللام والميم والدال والسين، رويا، وقد اخترنا ما يمثلها من مطالع القصائد كما في قول أبي فراس:

(الطويل)

أَراكَ عَصِيَّ الدَّمعِ شِيَمتُكَ الصَّبرُ، أَما لِلْهَوى نَهْيٌ عَلَيْكَ ولا أَمْرُ؟ (٢٢)

وقول أبي العتاهية:

(الطويل)

أيا وَيْحَ قَلْبي مِنْ نَجِيّ البَلابِلِ وَيا وَيْحَ سَاقي مِنْ قُروحِ السلاسِلِ (٢٣)

وقول ابراهيم بن المدبر:

(الطويل)

ألا طرقت سلمى لدى وقعة الساري فريدا وحيدا موثقا نازح الدار (٢٤)

ولا نهدف مما تقدم رصد أصوات الروي من حيث نوعها ومستواها العددي، إذ إنّ عملية الإحصاء إذا خلت من نتائج دلالية فلا فائدة منها، إذ تصبح مجموعة من الأرقام والنسب المئوية فهي أقرب إلى الرياضيات من الدراسة الدلالية الإيقاعية، ولكننا نهدف إلى الإشارة إلى نوع الأصوات التي وقعت رويا لبيان قيمتها الإيقاعية، فشيوع أصوات الراء واللام والميم والنون، يعود إلى الوضوح السمعي لهذه الأصوات ٬ فهي توصف بأنها أشباه حركات لوضوحها السمعي ورنين وقعها، فالراء صوت تكراري أو لمسي، واللام صوت جانبي، والميم والنون صوتا غنة، والباء والدال صوتان مجهوران، والسين والعين صوتان احتكاكيان، والأول منهما صوت صفيري. وشيوع هذه الأصوات هو الذي يفسر لنا ندرة الأصوات المهموسة نحو الفاء على سبيل المثال ؛ لأن الأصوات المهموسة تفتقر إلى الوضوح السمعي؛ إذ إنّ أصواتها تكاد تتلاشى عند الإنشاد، كما يمكننا القول إن شيوع الأصوات ذات الملامح الصوتية العالية الواضحة تنسجم مع الحاجة النفسية للشاعر السجين الذي يتوق لسماع أصوات من مصدر ما، ولما كانت المساحة الإيقاعية للقافية لا تقتصر على صوت الروي، وإنما تمتد لتشمل أصوات (التأسيس والردف والوصل والخروج)(٢٥)، فإننا سنشير إلى مكونات المساحة الإيقاعية للقافية في شعر السجون، لأنه « على قدر عدد الأصوات المتكررة في أواخر الأبيات تنمو موسيقى الشعر وتكمل»(٢٦) .

ومن الأصوات الايقاعية للقافية ألف التأسيس، التي تعد مبتدأ إيقاع القافية، وتعد شرطا لازما في التشكيل الإيقاعي للقافية، إذ إنّ إيقاع التأسيس في مطلع القصيدة يجب أن يستمر إلى نهاية القصيدة، وإذا ما أخلّ الشاعر بهذا الشرط الإيقاعي وقع فيما يعرف «بسناد التأسيس».

ويعني هذا الشرط أن الشاعر حينما يؤسس قافية المطلع، فإنه يؤسس للنغمة الرئيسة التي يجب أن تتابع حتى نهاية القصيدة، لنتأمل قول أبي العتاهية:

(الطويل)

أيـا وَيْحَ قلبي مـن نَجِـي البلابِلِ ويا وَيْحَ سـاقي من قُرُوح السلاسِـلِ
ويا وَيْحَ نَفْسـي وَيْحَهـا ثم وَيْحَها أَلَمْ تَنْـجُ يوم مِنْ شِـباكِ الحَبائِلِ(٢٧)

إن ملازمة إيقاع التأسيس للقافية يشكل وحدتين إيقاعتين ثابتتين للقافية، الوحدة الإيقاعية للتأسيس، والوحدة الإيقاعية للروي، وبينهما وحدات إيقاعية مختلفة وهي الأصوات التي تقع بين التأسيس والروي والتي تسمى عروضيا بـ « الدخيل « × الذي لا يلتزم به وإنما تُلتزم حركته وهي الكسرة في البيتين السابقين والتزام الكسرة هنا يضفي على الإيقاع تنوعاً آخر يزيد من كمال موسيقى القافية التي يصبح إيقاعها مركبا من ثلاثة أصوات، التأسيس وصوت الكسرة وصوت الروي(٢٨) .

ومن أصوات القافية ما يُعرف (بالردف) وهو أصوات الألف والواو والياء التي تقع قبل الروي، وذلك نحو قول أبي نواس:

(الوافر)

وُقيتَ بيَ الرّدَى زِدْني قيودَا   وثن علي سوْط أو عَمُودا
وَوَكلْ بي وبالأبوابِ دوني   من الرقَباءِ شيطانا مَرِيدَا
فقد ترك الحديدَ علي ريشي   وأوقرَ بَغْضُهُ قلبي حديدا(٢٩)

نلاحظ أن الواو والياء قد وقعتا ردفا، وقد أجاز العروضيون التناوب بين الواو والياء في ردف القافية على الرغم من أنهما صوتان مختلفان، ولكن الإيقاع المنبعث منهما متقارب إلى حد كبير، إذ إن الأذن تكاد لا تفرق بين ايقاعهما، ويعود التشابه بينهما إلى آلية نطقهما فقد « وجد الباحثون من علماء الأصوات اللغوية وجوه شبه بين الضمة والكسرة في طريقة تكون كل منهما، وسمي كل منهما صوتا ضعيفا، وذلك لمضيق مجرى الهواء معهما، وكذلك ما تفرع عنهما من واو المد وياء المد لأنهما متشابهان في طريقة تكونهما، فالسامع قد يخطيء في سماع واو المد، وتطرق أذنه، كما لو أنها ياء مد» (٣٠) .

وحينما يأتي صوت الردف ألفا كقول أبي العتاهية:

(الخفيف)

هِيَ حظي قد اقتَصَرْتُ عليها   مِنْ ذواتِ العُقُودِ والأطواق
جَمَعَ اللهُ عاجِلًا بِكِ شَمْلي   عن قَريبٍ وَفَكني مِنْ وَثاقي(٣١)

فإن التنوع الإيقاعي يختفي عما كان عليه في الأمثلة المتقدمة التي تناوب فيها إيقاع الردف بين الواو والياء.

ومن المفيد أن نشير إلى أن اشتمال كلمات القافية على أصوات الردف ينسجم مع الحالة النفسية للسجين، لأن أصوات الردف تمنح الشاعر السجين فرصة للتصويت على اعتبار أن أصوات الردف هي أصوات مد ولين، إذ يخرج قدر كبير من الهواء أثناء نطقها، ومن المعلوم أن الإنسان المكروب ومن يعاني من هَمٍّ يثقل صدره بحاجة إلى أن ينفث الهواء خارجاً، لذلك يجد الشاعر في أصوات الردف (المد واللين) وسيلة للتصويت أو لإطلاق الصوت وبخاصة أن أصوات الردف تجاور روي القصيدة، وحينما يصل الشاعر في إنشاده نهاية البيت، فإنه يطلق لصوته العنان في أصوات الردف وحركة الروي .

وعليه فإننا نرى أن تماثل صوت الردف سواء أكان ياء أم كان واواً يخلق إيقاعا رتيبا، إذ يتتابع صوت الواو أو صوت الياء في المساحة الكلية للقافية، وأن التناوب بين الواو والياء في الردف يخلق إيقاعا متنوعاً، ولا يخفى أن التنوع يعزز المستوى الإيقاعي للقافية.

ومن نغمات القافية هاء الوصل كما في قول أبي فراس:

(المنسرح)

يا حَسْرَةً ما أكادُ أحمِلُهَا   آخِرُهَا مُزْعِجٌ، وأَولُهَا!(٣٢)

لو تأملنا الحروف الإيقاعية لوجدناها ثلاثة وهي الروي (اللام) والوصل (الهاء) والخروج (الألف)، ولما كانت هاء الوصل إيقاعاً ثابتاً في أبيات القصيدة فإن المساحة الإيقاعية تتسع بها، إذ لا تقتصر على إيقاع الروي . وقد تأتي هاء الوصل معززة بصوت هاء آخر في كلمة القافية، نحو قول أبي فراس:

(المنسرح)

قولا لها، إنْ وَعَتْ مَقَالَكُما،   وإنّ ذِكْرِي لها لَيُذْهِلُهَا:
يَا أُمّتَا هَذِهِ مَوَارِدُنَا   نُعَلُّهَا تَارَةً وَنُنْهَلُهَا!(٣٣)

فالهاء الأولى في كلمتي القافية ترفع من المستوى الإيقاعي لهاء الوصل من جهة، ومن المستوى الإيقاعي للقافية عموماً .

وتأتي الهاء رابطاً إيقاعيا بين الشطرين، كقول محمد بن صالح العلوي:

(الكامل)

طرب الفؤاد وعاودت أحزانه   وتشعبت شُعبا به أشجانه
وبدا له أن الذي قد ناله   ما كان قدّره له ديانه(٣٤)

وخلاصة **القول**: إنّ الإيقاع الخارجي بنوعيه؛ الوزن والقافية، قد تناغم مع السياق النفسي لشعر السجون، فقد توزعت الأوزان البسيطةِ (المفردة) والمركبة وفق مقتضيات السياق النفسي للشاعر، وقد تحقق هذا التناغم بينَ الأصوات الإيقاعية للقافية والبيئة النفسية للقصيدةِ.

الإيقاع الداخلي:

أولاً: المستوى الصوتي

يعد التكرار منبهاً إيقاعياً مائزاً، يشارك في تشكيل المنظومة الإيقاعية للنص الشعري، وينافس عوامل الإيقاع الرئيسة من وزن وقافية وغيرهما، ويجذب المتلقي نحوه محققا إثارة وتأثيرا، وإذا كان التكرار يخلق إيقاعا من خلال تكرار الوحدات الصوتية الصغرى (الأصوات المفردة)، والكبرى (الألفاظ والتراكيب)، فإن الإيقاع الناجم عن هذه الوحدات لا ينعزل عن المستويين الدلالي والنفسي، وسنعالج هذا التناغم بين هذين المستويين والإيقاع التكراري فيما هو آت .

ولا يخفى أن إدراك علاقة الإيقاع بالمعنى يقتضي الوقوف على البيئة السياقية للنص الشعري، «فلكل نص دلالات نفسية وانفعالية تختلف من نص لآخر، لذا لا بد من التعرف على السياق والحالة النفسية للكاتب عند ولادة النص ووجوده على أرض الواقع، فالتكرار من الأدوات الجمالية التي تعكس الموقف النفسي والانفعالي»(٣٥) .

إن وقوع التكرار في النص الشعري يحتاج إلى متلقٍ قادر على كشف الصورة الجمالية المنبعثة من التناغم بين الإيقاع التكراري والمعنى، إذ قد يكون التكرار في نص ما حشوا لفظيا مبتذلا، وقد يكون ذا طاقة جمالية، فالأمر منوط بقدرة المتلقي، «فالتكرار ليس جمالا يضاف إلى النص، وإنما كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه مِنَ النص، وأن تلمسه يد الكاتب تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات، لأنه يمتلك طبيعة خادعة، فهو على سهولته وقدرته على إحداث موسيقى يستطيع أن يضلل الكاتب ويوقعه في مزلق تعبيري، فهو يحوي إمكانات تعبيرية تعني المعنى إذا استطاع الكاتب أنْ يسيطر عليه ويستخدمه في موضعه»(٣٦) .

وقد وقفنا على نصوص مختارة من شعر السجون، وتجلى لنا أن التكرار فيها يتوزع على ثلاثة مستويات، وذلك على النحو الآتي:

أولاً: المستوى الصوتي:

وهو تردد صوت مفرد يشكل منظومة إيقاعية صغرى في حنايا المنظومة الإيقاعية الكبرى، ويأتي الصوت المفرد المتردد بأشكال مختلفة، وقد اخترنا من أشكاله أطيافاً إيقاعية، نميل إلى أنها الأكثر بروزاً وتأثيراً في هذا المستوى من الموسيقى الداخلية، وهي:

تكرار صوت الروي في سياق بيت واحد أو في سياق أبيات متتابعة ولعل قول أبي العتاهية خير ما يجسد هذا الطيف الإيقاعي:

(الخفيف)

مَنْ لِقَلْبٍ مُتَيمٍ مُشْتَاقِ   شَفهُ شَوْقُهُ وَطُولُ الفِراق
طَالَ شَوْقي إلى قَعِيدَةِ بَيْتي   لَيْتَ شِعْري فَهَلْ لَنا مِن تَلاقِ
هِيَ حَظي قَدِ اقْتَصَرْتُ عَلَيها   مِنْ ذَواتِ العُقُودِ والأَطْواقِ
جَمَعَ اللهُ عاجِلًا بِكِ شَمْلي   عَنْ قَريب وَفَكني مِنْ وثاقي(٣٧)

فقد تردد صوت الروي (القاف) في حنايا الأبيات، مما جعل إيقاع الروي يشكل نبضات إيقاعية موزعة، ولم يعد إيقاع الروي مقصوراً على أواخر الأبيات، ويمكن تصور التوزيع الإيقاعي لصوت الروي في حنايا الأبيات على النحو الاتي:

مَـْـن لِقَلْبٍ مُتَيمِ مُشْتَاق   شَفهُ شَوْقُـُه وَطُولُ الفِراقِ

لا يخفى الرابط الإيقاعي (القاف) بين «القلب ومشتاق «وكذلك الرابط الإيقاعي بين «شوقه والفراق»، ولو واصلنا تلمس الرابط الإيقاعي (القاف) لتشكلت لدينا تموجات إيقاعية تتناغم وتنتهي مع صوت الروي . وكلما زاد عدد الرابط الإيقاعي في البيت الواحد، كلّما زاد التناغم الإيقاعي بين سياق البيت وإيقاع الروي .

ولا يقتصر تردد صوت الروي على خلق تناغم إيقاعي بين سياق البيت أو الأبيات وإيقاع الروي، وإنما يمتد إلى المستوى الدلالي، فلو تأملنا الكلمات التي حوت صوت القاف نحو: « مشتاق، شوقه، شوقي، قعيدة .... الخ» لأدركنا أن هذه الكلمات تمثل الدلالة الرئيسة، بل تمثل ما يمور في أعماق الشاعر، وعليه فان تردد صوت الروي في الأبيات المتقدمة قد حقق أمرين متكاملين؛ الأول: تناغم إيقاعي بين السياق والروي، والثاني: تناغم بين الدلالة والإيقاع . إذ إنّ تردد صوت القاف في (القلب، مشتاق، شوقه، الفراق)، هو تردد في الكلمات التي تشكل العصب الرئيس للفكرة والأحاسيس التي تختلج في وجدان الشاعر .

وتبرز ظاهرة تردد صوت الروي في سياق أبيات القصيدة لدى شعراء السجون، فهي لا تقتصر على نماذج محددة، ففي قول إبراهيم بن المهدي:

(الكامل)

وعفوت عمّن لم يكن عن مثله   عفوٌ ولم يَشْفَعْ إليك بشافعِ
إلا العُلُو عن العقوبةِ بعد ما   ظَفِرت يداك بمستكينٍ خاضعِ(٣٨)

تردد صوت العين تسع مرات، مما أضفى على إيقاع الروي قوة ووضوحاً وفي قول صالح العلوي:

(الكامل)

فدنا لينظر كيف لاح فلم يُطِقْ   نظر إليه ورده سَجانُه(٣٩)

نجد صوت النون (الروي) نبضات إيقاعية في غير موضع في البيت، تتجاذب وصوت الروي لتشكل منظومة إيقاعية نونية. وهي منظومة تتناغم مع الحالة النفسية للشاعر، وقد التفت حسن عباس لهذه الظاهرة، فصوت النون «الذي تتجاوب اهتزازاته في التجويف الأنفي هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع»(٤٠).

٢ـ تردد الأصوات الصفيرية:

ينبغي أن ننوه إلى الأصوات الصفيرية وهي ليست المقصودة دون غيرها، فقد يتشكل الإيقاع من تردد الأصوات المجهورة أو الاحتكاكية أو المفخمة وغيرها من المجموعات الصوتية ذات الملامح الصوتية المتماثلة، ولكنا آثرنا تأمل الأصوات الصفيرية دون غيرها لسببين؛ الأول: بروز الأصوات الصفيرية أكثر من غيرها في النصوص التي وقعنا عليها والثاني: ملاءمة الأصوات الصفيرية للمستوى النفسي لشعر السجون، وهو ما سنأتي على بيانه فيما هو آت.

وتتميز الأصوات الصفيرية عن غيرها في المجموعات الصوتية بوضوحها السمعي «وأصداؤها في أزيزها جعل لها وقعا متميزا ما بين الأصوات الصوامت .... نتيجة التصاقها في مخرج الصوت، واصطكاكها في جهاز السمع ووقعها الحاصل ما بين هذا الالتصاق وذلك الاصطكاك»(٤١).

ولعل تسميتها بصفيرية يعود إلى الصفير الذي يسمع عند نطقها، وإذا صح هذا التعليل فإن الصفير صوت أو أصوات من الطبيعة، وهذا يسوغ لنا أن نتأمل قول ابن جني: « وذهب بعضهم إلى أن أصل اللغات إنما هو من الأصوات المسموعات، كدوي الريح وحنين الرعد وخرير الماء وشحيج الحمار ونعيق البوم .... ثم ولدت اللغات عن ذلك»(٤٢).

إن الذي دفعنا إلى أن نسوق ما نَصَّ عليه ابن جني هو السعي إلى إحداث مقاربة بين ما نص عليه ابن جني، وتردد الأصوات الصفيرية في قول إبراهيم بن المدبر:

(الطويل)

وإني لأستنشي الشمال إذا جرت   حنينا إلى أُلاّفِ قلبي وأحبابي
وأُهدي مع الريح الجنوب إليهمُ(٤٣)   سلامي وشكوى طول حزني وأوصابي

فقد ترددت أصوات الصفير الأربعة (السين والشين والزاي والصاد) في سياق الطبيعة ممثلة برياح الشمال ورياح الجنوب .

يتجلى التوافق بين ما نص عليه ابن جني من حيث أن أصل اللغات من أصوات مسموعة من الطبيعة، وما ورد في قول الشاعر، فقد وقعت الأصوات الصفيرية في البيتين المتقدمين في سياق أصوات الطبيعة، إذ إن الأصوات المسموعة من السين والشين والزاي تضارع الأصوات المسموعة من الرياح في سياق البيتين .

فالشاعر يريد أن يرسل سلامه وأشواقه وأحزانه مع رياح الشمال ورياح الجنوب . وما دامت الأصوات الصفيرية تضارع صوت الرياح من حيث الوقع السمعي، فإن شيوع أصوات الصفير في البيتين يتناغم مع صوت الرياح التي حمّلها الشاعر أشواقه وأحزانه، ويمكن تصور العلاقة بين الأصوات الصفيرية والحالة النفسية للشاعر على النحو الآتي:

* الوقع السمعي للأصوات الصفيرية / يضارع ← الوقع السمعي لصوت الرياح
*حَمْل الرياح لأشواق الشاعر وأحزانه / يناظر ← دلالة الألفاظ المشتملة على أصوات الصفير لأشواق الشاعر وأحزانه
(سلامي، شكوى، حزني، أوصابي)

إنَّ تردد أصوات الصفير ذات الملامح الصوتية المتماثلة يشكل منظومة إيقاعية داخلية تضاف إلى المنظومة الإيقاعية الناجمة عن الوزن، والمنظومة الإيقاعية الناجمة عن القافية، ويجد المتلقي نفسه مشدوداً إلى ثلاثة أشكال من الإيقاع المتكامل .

٢ـأصوات المد واللين:

لعل تسميتها بالمد يعود إلى طول زمن نطقها مقارنة بغيرها من الصوامت، ولا يخفى أن مد الصوت (التصويت) سواء كان ألفاً أم واواً أم ياء من شأنه أن يساعد المنشد أو القاريء المتلقي على تفريغ شحنات نفسية متراكمة في أعماقه، إضافة إلى أن مد الصوت في سياق البيت أو في البيئة السياقية الكلية للقصيدة يشكل تموجات إيقاعية مائزة، وبخاصة إذا قارنا التموجات الإيقاعية لأصوات المد واللين بإيقاع الصوامت الأخرى . أما

تسميتها باللين فنرجح أن السبب يعود إلى ليونة نطقها، والعلاقة بين سهولة النطق والأثر الإيقاعي مثبتة في الدراسات الصوتية والإيقاعية « فالإيقاع عموما يتجنب الحروف التي تحتاج إلى ضغط عضوي»(٤٤) .

وسهولة النطق التي تنتج إيقاعا مائزاً ترتبط بآلية النطق ذاتها، فالأصوات الصائتة (المد واللين) «هي الأصوات المأهولة بالانفتاح المتكامل لمجرى الهواء، فتنطلق دون أي دوي أو ضوضاء، وتصل إلى الأسماع مؤثرة فيها تأثيرا تلقائيا في الوضوح والصفاء، وعلة ذلك انبساطها مسترسلة دون تضيق في المخارج»(٤٥) .

ويحرص الشعراء ومتلقو الشعر على الترنم والتطريب في الإلقاء، وهو ما نص عليه سيبويه فيما يتعلق بأصوات المد واللين بقوله: « أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والواو والياء ما ينون وما لا ينون لأنهم أرادوا مد الصوت»(٤٦) .

والتنوع الإيقاعي في سياق البيت أو في السياق العام للقصيدة مطلب فني يحرص الشاعر عليه، ويجذب المتلقي الذي يتفاعل مع التنوع الإيقاعي ويحل من الثبوت والرتابة في الإيقاع وهذا المطلب الفني تحققه أصوات المد واللين إذ « إن لأصوات المد وظيفة فنية صوتية وهي تفسح المجال في تنوع النغمة الموسيقية للكلمة الواحدةأو الجملة الواحدة لسعة إمكاناتها الصوتية ومرونتها»(٤٧) .

وينبغي أن ننوه إلى أن القيمة الإيقاعية التي أشرنا إليها لأصوات المد واللين لا تعني أن إيقاعها يطغى على العناصر الإيقاعية الداخلية الأخرى، وإن كان إيقاع أصوات المد واللين أكثر بروزاً وجاذبية، وذلك « أننا نحس النغم المميز لحرف اللين، ولكننا لا نشعر بوجوده المستقل لتعودنا سماعه ممتزجا بسائر النغمات المؤتلفه»(٤٨) .

ولنتأمل قول أبي فراس الحمداني وهو يخاطب الحمامة في سجنه:

(الطويل)

أَقُولُ وَقَدْ نَاحَتْ بِقُرْبِي حمامَةٌ   أيَا جَارَتَا،هَلْ تَشْعُرِينَ بحَالي؟
مَعَاذَ الهَوَى !ما ذُقْتِ طارِقَةَ النّوى   وَلا خَطَرَتْ مِنكِ الهُمُومُ ببالِ!
أَتَحْمِلُ مَحْزُونَ الفُؤادِ قَوَادِمٌ   عَلى غُصُنٍ نَائِي المَسَافَةِ عَالِ؟
أيَا جَارَتَا ما أنْصَفَ الدّهْرُ بَيْنَنَا   تَعَالَيْ أُقَاسِمْكِ الهُمُومَ تَعَالِي !
تَعَالَيْ تَرَيْ رَوحا لَدَيّ ضَعِيفَةً   تَرَدّدُ في جِسْمٍ يُعَذّبُ بَالِ!
أَيَضْحَكُ مَأْسُورٌ، وَتَبْكي طَلِيقَةٌ   وَيَسْكُتُ مَحْزُونٌ ويندبُ سالِ ؟(٤٩)

لا يخلو بيت من أصوات المد واللين، وشيوع هذه الأصوات يتناغم مع المستوى النفسي للقصيدة، فالدموع تذرف من كلماتها، والحسرة تقطر من معانيها، والنوح يظلل السياق العام، والدموع والحسرات والآهات تقتضي أصوات المد واللين أكثر من غيرها، لأن في مد الصوت ملاذا للشاعر لتفريغ الآهات المكبوته والأحزان التي تمور في أعماقه، وما الصراخ الذي يلجأ اليه الإنسان المتألم إلا حاجة فسيولوجية ونفسية ليتخلص من آلامه وأحزانه التي تجتاح كيانه، والصراخ والصياح والعويل مدود صوتية كما هو الحال في أصوات المد واللين.

وقد جاءت أصوات المد واللين موزعة توزيعاً إيقاعياً بارعاً. وكأن الشاعر يكتب ((نوته)) موسيقية، فقد تردد صوت الألف أكثر من صوتي الياء والواو، وتردد صوت (الواو) أكثر من صوت (الياء)، وهذا التفاوت في المستوى الكمي لأصوات المد واللين يجسد براعة في التوزيع الموسيقي ؛ فصوت الألف أكثر تناسباً للبكاء والنوح من صوتي (الياء والواو)، ونزعم أنّ هذا التناسب ناتج عن آلية نطق الألف التي تمكن المتكلم من فتح فاه إلى أبعد مسافة ممكنة، إذ يبتعد الحنك الأعلى عن الحنك الأسفل ابتعادا كلياً، فتخرج أكبر كمية من الهواء خروجا حرا طليقا دون أنْ يعترض الهواء أياً من أعضاء النطق، وخروج الهواء بهذه الآلية يريح صدر المكروب. أما صوت الواو فقد اختص بالألفاظ ذات الدلالة الرئيسة في القصيدة، نحو: (الهموم) في البيت الثاني والرابع، و(محزون) في البيت الثالث والسادس و(مأسور) في البيت السادس، والهم والحزن والأسر هي النسيج النفسي لكيان الشاعر. أما صوت الياء الذي تردد في ألفاظ قليلة نحو:(بقربي، تشعرين، نأئي)، فنزعم أنّ قلة تردده يعود إلى توافره في صوت الروي، أي أنّ قلة تردده في سياق الأبيات يعوضه تردده في روي القصيدة، سواء كان ياء نحو(بحالي، تعالي)، أم ياء ناجمة عن إشباع صوت الكسرة نحو(ببال، عالِ) .

٤ـ قافية الشطر الأول.

حينما تتردد أصوات متماثلة في نهاية الشطور الأُولى، فإن إيقاعاً ينشأ من هذا التردد، وبخاصة أنّ نهاية الشطر محل وقف، ونعني بالوقف انقطاع الصوت لمدة وجيزة، كما يقتضي تلقي الشعر أو إنشاده، وهذا التردد يوفر إيقاعاً مناظراً لإيقاع الروي في نهاية البيت، والفرق بين الإيقاعين أن إيقاع الشطر الأول يُعَدُّ إيقاعاً داخلياً، وإيقاع الروي يُعَدُّ إيقاعاً خارجياً، ولا ينبغي أَنْ يُفْهَم من هذا أننا ندعو إلى التفريق بَيْنَ الإيقاعين، وإنما نسعى إلى إيجاد علاقة تكامل إيقاعي بين النوعين.

وقد التفت بعض المحدثين إلى هذه الظاهرة الإيقاعية ونصوا على أهميتها إذْ إنَّ «هذه الكلمات تحدث تجاوباً موسيقياً من خلال حضورها وغيابها، هذا بالإضافة إلى أنها قافية قبل القافية التي ينتهي بها بيت الشعر، ولا يظهر تساوي مثل هذه الكلمات في الرنة الموسيقية فقط وإنما يظهر التساوي في موقعها وهذا يمنحها قيمة كبيرة»(٥٠) .

ففي قول ابي فراس معاتباً سيف الدولة وهو في سجنه:

(المنسرح)

أرحامُنا مِنكَ، لِمْ تُقَطّعُها؟ وَلَمْ تَزَلْ دائِبـ ، وَتَفْعَلُها؟
أينَ المعالي التي عُرِفْتَ بها، تَقولُها، دائمـ وَتَفْعَلُها؟
يا واسِعَ الدّارِ ؛ كيفَ تُوسِعُها وَنَحْنُ في صَخْرَةٍ نُزَلْزِلُها!(٥١)

يتجلى التناغم الإيقاعي بين ترددِ صوت الهاء في نهاية الشطور الأولى، وهاء الوصل في كلمة القافية . ويأتي إيقاع الشطر الأَول في مستويات إيقاعية متباينة من حيث ارتفاع درجة الإيقاع وانخفاضه، ففي النموذج المتقدم حقق صوت الهاء درجة إيقاعية عالية بسبب تماثل حركة الهاء وصوت الخروج (الألف) الذي زاد من درجة إيقاع الهاء.

ثانياً: المستوى الإفرادي (اللفظي):

وهو تردد كلمة واحدة في سياق البيت أو في حنايا القصيدة، إذ ينشأ عن ترددها إيقاع مشبع بالدلالة النفسية التي ينطوي عليها السياق . ويتخذ تردد الكلمة الواحدة أشكالاً إيقاعية تمتاز عن بعضها وذلك على النحو الآتي:

١. تكرار كلمة القافية:

يشكل موقع كلمة القافية محوراً إيقاعيا، لأنها تاتي في نهاية البيت، وتنتهي بصوت الروي الذي يعد ركناً أَساسياً للإيقاع الخارجي الممثل بالوزن والقافية (الروي) .

وحين تتكرر كلمة القافية في حنايا البيت فإن تفاعلاً إيقاعياً ينشأ بين الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية. ويمتاز هذا النوع من التكرار عن التكرار اللفظي الذي لا يتضمن كلمة القافية.ويأتي تكرار كلمة القافية بأشكال إيقاعية، وذلك على النحو الآتي:

- وقوع اللفظين في بداية البيت ونهايته وقد أطلق عليه البلاغيون القدامى "رد العجز على الصدر"(٥٢)، كقول علي بن الجهم وهو في السجن يخاطب الخليفة المتوكل:

(المتقارب)

ومُفْسِدِ أَمْرٍ تَلافَيْتَهُ   فَعادَ فَأَصْلَحَ ما أَفْسَدا (٥٣)

إنَّ تردد الوحدات الصوتية (مفسد، أفسدا) في بداية البيت ونهايته يمنح البيت نغمة موسيقية موحدة في بدايته ونهايته، مما يجعل السياق الدلالي ذا إيقاع واحد .

- وقوع اللفظين في نهاية البيت، كقول علي بن الجهم من سجنه مخاطباً أخاه:

(الوافر)

وليسَ يَبِيدُ مالٌ عَنْ نَوالٍ   ولا يُؤْتى سَخِي مِنْ سَخاءِ (٥٤)

إنّ تجاور اللفظين (سخي، سخاء) يمنح البيت مساحة سياقية إيقاعية، تعزز إيقاع الروي.

٢ـ التكرار الافقي:

وهو «حاصل حركة الألفاظ التي تتكرر على مستوى البنية اللغوية للبيت الشعري الواحد» (٥٥). وقد رصدنا أنماطاً من التكرار الأفقي في النصوص المختارة التي وقفنا عليها من شعر السجون، ونكتفي بالإشارة إلى بعض منها وذلك على النحو الآتي:

١. **التكرار في الشطر الأول والثاني نحو قول علي بن الجهم:**

(الطويل)

إذا جاءنا السجانُ يوماً لِحاجَةٍ   عَجِبْنا وقُلْنا جاءَ هذا مِنَ الدنيا (٥٦)

نلاحظ أن الوحدات الصوتية للفعل (جاء) قد تكررت في الشطرين، مما شكل ضربات إيقاعية متماثلة تعزز المستوى الإيقاعي الداخلي، كما أن التكرار يحمل في طياته ثراءً دلالياً؛ إذْ إن مجيء إنسان إلى السجن الذي يقبع به علي بن الجهم يعد حدثاً مميزاً وأمراً خارقا للعادة والمألوف، وهذا يدل أنه يقبع في ظلمات سجن لا يرى فيه إنسانا، ولذلك كَرّرَ فعل المجيء للدلالة على الدهشة والاستغراب .

ويتجلى التناغم بين الإيقاع التكراري والأثر النفسي في قول أبي فراس:

(الكامل)

أبا العَشائِرِ، إنْ أُسِرْتَ فَطالَما   أَسَرَتْ لكَ البيضُ الخِفافُ رجالا (٥٧)

فالتكرار الأفقي الواقع في الشطرين (أسرت) يشكل دلالتين متكاملتين، فالدلالة الأولى هي خطاب الشاعر لأبي العشائر (الحسين بن حمدان) الذي أسره الروم، والدلالة الثانية هي

الأخبار عن أسرى الروم الذين أسرهم أبو العشائر، وقد جاء التكرار بأسلوب الشرط (إن أسرت فطالما أسرت لك ..) ومجيء لفظي التكرار بأسلوب الشرط يعزز الترابط بين الدلالتين المتكاملتين، ووجود دلالتين مختلفتين يجعل إيقاع التكرار يتوزع على مستويين نفسيين، الأول: الحزن على أسر أبي العشائر،والثاني: الفخر بأبي العشائر الذي طالما أسر الروم.

٢. **التكرار في الشطر الأَول**: حينما يقتصر التكرار على سياق الشطر الأولِ، فإن النغمات الإيقاعية لا تتوزع على سياق الشطرين – كما رأينا في النمط الأَول – يقول ابن الجهم من سجنه مخاطبا أخاه:

(الوافر)

وَجَرَّبْنا وَجَرَّبَ أَوَّلونا   فلا شيءٌ أَعَزُّ مِنَ الوَفاءِ(٥٨)

لا يخفى أن التجاور بين لفظي التكرار يرفع من درجة الإيقاع، ولكن التجاور لا يوفر توزيعا موسيقيا بين شطري البيت، واحتواء القصيدة الواحدة على النمطين يوفر للإيقاع الداخلي تنوعا يضاعف وضوحه وقوته.

وتأتي الصيغة الصرفية للفظ التكرار متنوعة، ففي المثال السابق جاءت الصيغة الصرفية فعلا ماضيا، فبقي إيقاع البناء الصرفي واحدا في الكلمتين،أما إذا تغيرت الصيغة الصرفية، نحو قول أبي العتاهية:

(الطويل)

أَلا شافِعٌ عِنْدَ الخَليفَةِ يَشْفَعُ   فَيَدْفَعَ عَنّا شَرَّ ما يُتَوَقَّعُ (٥٩)

فان الإيقاع يتنوع وفق تنوع الصيغة الصرفية (شافع، يشفع) .

٣. **الايقاع التكراري الثلاثي**، وهو نمط من أنماط التكرار الأفقي يمتاز بمستوى إيقاعي عال، إذ تتكرر فيه الكلمة ثلاث مرات في البيت الواحد، نحو قول أبي العتاهية:

(الوافر)

تُساسُ مِنَ السَماءِ بِكُلِّ بِرٍّ   وَأَنتَ بِهِ تَسوسُ كَما تُساسُ (٦٠)

فقد توزع الإيقاع التكراري بين الشطرين، ومن البيِّن أن الإيقاع في الشطر الثاني أعلى درجة من الإيقاع في الشطر الأول، فالضربات الإيقاعية تبدأ بطيئة في الشطر الأول ثم سرعانَ ما تقوى في الشطر الثاني.

٤. **الإيقاع التكراري المزدوج الثنائي**: وهو تكرار كلمتين في سياق البيت، نحو قول علي بن الجهم:

(الطويل)

وَنَفْرَحُ (بالرُّؤْيا) فَجُل حَدِيثِنا   إذا نَحْنُ أصْبَحْنا الحدِيثُ عَنِ الرؤْيا (٦١)

فقد تكررت كلمة (الرؤيا) مرتين، وتكررت كلمة (حديث) مرتين أيضاً، وقد وفر هذا النمط توزيعا موسيقياً منظما، إذ جاء تكرار (الرؤيا) في الشطرين وكذلك تكرار (حديث) وقد يأتي التكرار المزدوج ثلاثيا، وسنكتفي بإيراد الإيقاع المزدوج الرباعي .

٥. **الإيقاع التكراري المزدوج الرباعي**: وهو تكرار أربع كلمات في سياق البيت، نحو قول ابراهيم بن المدبر في وصف السجن:

(الطويل)

وهل هو إلا منِزِلٌ مثلُ مَنْزلي   وبيتٌ ودارٌ مثلُ بيتيَ أو داري ؟(٦٢)

يمكننا تصنيف التوزيع الإيقاعي للمزدوج الرباعي على النحو الاتي:

منزل / منزلي ← إيقاع قوي لتقارب اللفظين المكررين.
مثل / مثل ← إيقاع ضعيف لتباعد اللفظين.
بيت / بيتي ← إيقاع متوسط لتوسط اللفظين بين القرب والبعد.
دار / داري ← إيقاع متوسط لتوسط اللفظين بين القرب والبعد .

إن توزع الإيقاع بين القوة والضعف والتوسط يحقق متعة لدى المتلقي الذي ينشد التنوع في درجات الإيقاع، فكأنه يسمع ألحانا تتفاوت في درجاتها الموسيقية.

٥- **التكرار الرأسي**: وهو «حاصل حركة الألفاظ المتكررة في الأبنية اللغوية للأبيات الشعرية المتتابعة»(٦٣) .

إن تردد كلمة في أبيات متتابعة يشكل منبهاً يثير انتباه المتلقي للدلالة التي تختزلها الكلمة المكررة؛ إذ يشرع المتلقي بتصور الدلالة المحورية التي تمور في أعماق الشاعر، على اعتبار أن الكلمة المكررة هي مفتاح لغوي يسعف المتلقي لفتح الحصن النفسي لسياق القصيدة ففي قولِ أبي نواس:

(الطويل)

مَضَتْ لي شهورٌ مذ حُبِسْتُ ثلاثةٌ   كأني قد أذْنَبْتُ ما ليس يَغْفَرُ
فإنْ كُنتُ لم أُذِنبْ فَفِيمَ حَبَسْتَني   وإنْ كُنتُ ذا ذَنْبٍ فعفوكَ أكْبَرُ(٦٤)

تكرر لفظ الحبس في البيتين (حبست، حبستني)، وقد تضمن البيتان أموراً عديدة، منها المدة الزمنية التي قضاها أبو نواس في السجن، وتساؤله عن الذنب الذي اقترفه،

وتذمره من وجوده في الحبس، ونجد أن الأمر الأخير هو الأكثر حضورا في وعي الشاعر، لذا تكررت كلمة الحبس، وعليه فإن «للتكرار وظيفة هامة تخدم النظام الداخلي للنص وتشارك فيه لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيقاعية للنص من جهة أخرى»(٦٥) .

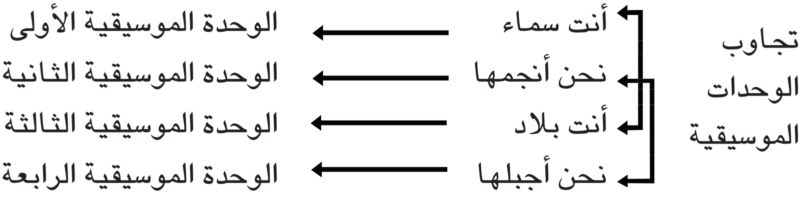
وقد جاء التكرار الرأسي قريبا من بدايات الأبيات وفي مواقع متماثلة إلى حد ما، ويحقق هذا الموقع أمرين متداخلين؛ الأول: أولوية الدلالة التي تأسر وجدان الشاعر، لذلك جاءت في بدايات الأبيات . والثاني: النسق الإيقاعي، إذ إن وقوع التكرار الرأسي في مواقع متماثلة أو متقاربة يخلق إيقاعاً ذا نسق زمني، لأن نطق الألفاظ المكررة في بدايات الأبيات يتحقق بزمن واحد أو متقارب، فالإيقاع «يجيء من تردد زمني يمتع الأذن برنينه، ولا يسمّى البناء بناء إيقاعيا إلا إذا اشتمل على تردد»(٦٦) .

٦. **التكرار الرأسي والأفقي**: يأتي الإيقاع في هذا النمط مركباً، إذ يتحقق من خلال ترددالوحدات الصوتية على المستويين الأفقي والرأسي، فتصبح القصيدة ذات شبكة إيقاعية متداخلة، وذلك نحو قول أبي فراس:

(المنسرح)

أَنْتَ سَمَاءٌ، وَنَحْنُ أَنْجُمُهَا، أَنْتَ بِلادٌ وَنَحْنُ أَجْبُلُهَا!
أَنْتَ سَحَابٌ، وَنَحْنُ وابِلُهُ أَنْتَ يَمِينٌ، وَنَحُن أَنْمُلُهَا!(٦٧)

لو تأملنا الضمائر المكررة لوجدناها متماثلة موقعياً، وهذا التماثل الموقعي جعل كلا البيتين موزعاً على أربع وحدات موسيقية متعاقبة أومتجاوبة، وذلك على النحو الآتي:



وقد اتسم الإيقاع بالتجاوب ؛ فالوحدة الأولى تتجاوب مع الوحدة الثالثة، والوحدة الثانية تتجاوب مع الوحدة الرابعة، – كما ورد في الشكل – ويتسم كذلك بالتسارع، لأن المساحة السياقية للوحدات الموسيقة متجاورة، إذ لم يفصل بينها عناصر لفظية، وتتناغم هذه التقسيمات الإيقاعية مع القسمة بين الشاعر والمخاطب فالمخاطب سماء والشاعر نجومها، والمخاطب بلاد والشاعر جبالها، وتستمد هذه التقسيمات الإيقاعية وهذه القسمة التي ارتضاها الشاعر في البيت الثاني، وتكرار الضمائر يجسد رؤية الشاعر للحياة إذ « إنَّ

الضمير يشكل على نحو من عالم الشاعر وحدود رؤيته له، وإدراكهِ لأبعاده «(٦٨)، ويقترب ما تقدم من مفهوم الموازنة عند البلاغيين القدامى إذ إن الموازنة « أن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساويي الألفاظ وزنا»(٦٩) .

كما أن تكرار الضمائر حقق تكاملاً بين الإيقاع والدلالة، لأن تكرار الضمائر في بداية شطور القصيدة « يمنحها تتابعاً شكلياً يثير توقع المتلقي، ويعبّر عن غنائية متسارعة، تؤدي إلى تمجيد الذات وإثباتها على ساحة الوجود»(٧٠) .

ثالثاً: المستوى التركيبي

لا يخفى أن طول المساحة السياقية التي تشغلها الوحدات الصوتية المكررة يحقق زمناً إيقاعياً طويلاً موازنة بقصر المساحة السياقية لتكرار الألفاظ المفردة كما تقدّمَ بيانه في المستوى الثاني .

وقد وقفنا على أبرز التراكيب اللغوية التي تكررت في النصوص المختارة من شعر السجون، واجتهدنا في اختيار تركيب النداء لما يحوية من أبعاد نفسية تتناغم مع السياق العام للسجن، وليتنا نستطيع أن نستحضر اللحظات الزمنية التي نظم فيها أبو فراس قصيدته التي رثى بها أمه وهو أسير في بلاد الروم، إذ يقول فيها:

(الوافر)

أيا أُمَّ الأسِيرِ، سَقَاكِ غَيْثٌ، بِكُرْهٍ مِنْكِ، ما لَقِيَ الأَسِيرُ!
أيا أُمَّ الأسِيرِ، سَقَاكِ غَيْثٌ، تَحَيّرَ، لا يُقيم ولا يَسِيرُ!
أيا أُمَّ الأسِيرِ سَقَاكِ غَيْثٌ، إلى مَنْ بالفِدَا يَأْتي البَشِيرُ؟
أيا أُمَّ الأسِيرِ لِمَنْ تُرَبّى، وَقَدْ مُت الذّوَائِب والشّعُور؟(٧١)

نلاحظ أن الإيقاع التركيبي قد شغل الشطور الأولى من الأبيات الثلاثة الأولى وقصرت مساحته في البيت الرابع، ويكشف طول المساحة السياقية للتكرار عن حرارة العاطفة التي ألهبت مشاعر الابن تجاه أمه، فهو لا يستطيع التوقف عن مناداتها ومناجاتها والدعاء لها وبخاصة أنها ماتت دون أن يراها .

كما يظهر طول الإيقاع التركيبي عن ملازمة إيقاع النداء والمناجاةِ لوجدان الشاعر، وهو وجدان يفيض حزنا ولوعة ومشاعر يلائمها إيقاع النداء أكثر من غيره .

وقد التفت المحدثون في دراستهم لظاهرة التكرار التركيبي إلى أهمية هذا النمط من الناحيتين الدلالية والإيقاعية، وأطلقوا عليه مصطلح «التكرار البنيوي النسقي المشجّر »، وهو «نمط تكراري جديد يشمل ثلاثة أبيات متتالية مع تغير طفيف في البيت الثالث، حيث تتغير فيه كلمة أو كلمتان وهذا اللفظ المتغير أشبه بمؤشر رمزي يؤدي إلى تكثيف الطاقات الكامنة في النص، إذ يتحول – اللفظ المتغير – إلى شحنة تتآزر رواسبها وتتآلف وما لحقها مشدودة إلى وتر السياق العام، وذلك بتشكيلها فيضا من الإيحاءات المتتالية التي تختزل أفكارا متعددة، تسهم في تعميق رؤية النص، وتعدد إمكاناته وطاقاته الدلالية» (٧٢) .

ويمكننا أن نسجل قبولا ورفضا في آن واحد لمفهوم التكرار البنيوي النسقي المشجر، أما القبول فيتصل بالجدوى الدلالية والإيقاعية، إذ إنَّ اللفظ المتغيّر بعد عدد من الأبيات يؤدي إلى تكثيف الطاقات الدلالية في النص، ففي الأَبيات المتقدمة جاء اللفظ المتغير في البيت الرابع «أيا أم الأسير لمن تُرَبَّي» فأضاف التغير بعداً دلاليا جديدا وتنوعاً إيقاعياً، إذ تحولت الدلالة من المناجاة والدعاء بالرحمة لأمه إلى تعداد مظاهر الحزن والحداد على أمه، فهو يتساءل بحزن عميق عن جدوى « تربية» ذوائب شعره والاعتناء بمظهره بعد وفاةِ أمه . وتحول الدلالة من حالة إلى حالة يقتضي بالضرورة تحول الإيقاع من إيقاع هادىء فيه خشوع وتضرع ورهبة الموت وذلك في سياق تكرار النداء والدعاء، إلى إيقاع يصبغه سياق الحداد وشتان بين إيقاع الدعاء وإيقاع مظاهر الحداد .

وأما الرفض فيتصل بعدد الأبيات؛ إذ ورد في تعريف مصطلح التكرار البنيوي أن اللفظ المتغير يقع في البيت الثالث، ولكننا نرى أن تحديد عدد الأبيات ليس شرطا أساسياً إذ وقع اللفظ المتغير في النموذج الذي عالجناه في البيت الرابع، وقد يقع في الثالث أو في الخامس.

والمتأمل في القصيدة التي اخترناها يجد أن التكرار التركيبي للنداء قد وقع في مطلعها (الأبيات الأربعةِ الأولى)، وتكرر تركيب النداء بصيغة مختلفة قبيل نهاية القصيدة، وذلك في قوله:

(الوافر)

أيا أُمَاهِ، كَمْ هَمٍ طَوِيلِ   مَضَى بِكِ لَمْ يَكُنْ منه نَصِير
أَيا أُماه كَمْ سِرٍ مَصونٍ   بِقَلْبِكِ مَاتَ لَيْسَ لَه ظُهور
أَيا أُماه كَمْ بُشْرى بِقُرْبي   أَتَتْكِ، وَدُونَها الأَجَل القَصِير(٧٣)

إن وقوع تكرار النداء في بداية القصيدة ونهايتها ينم عن الأبعاد النفسية التي يحويها أسلوب النداء في مقام الرثاء ويطلق عليه تكرار اللازمة إذ « يقوم تكرار اللازمة على انتخاب سطر شعري أوجملة شعرية تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محوراً أساساً ومركزياً من محاور القصيدة»(٧٤) .

وتأتي اللازمة للتكرار التركيبي على شكلين، الأول: اللازمة القبلية، وهي التي تتكرر في بداية القصيدة ويشكل ورودها مفتاحاً يلقي بظلاله الإيقاعية والدلالية على عالم القصيدة، والثاني: اللازمة البعدية وهي التي تتكرر في نهايات القصيدة، وتشكل استقراراً دلالياً وإيقاعياً يمنح القصيدة عنصر الارتكاز والتمحور (٧٥) .

وقد تجلى لنا أن فعالية التكرار التركيبي في النص تقوم على ركيزتين، الأولى: نوع التركيب المكرر ومدى تحمله للشحنات النفسية،والثاني: موقعه في حنايا القصيدة وهاتان الركيزتان، هما اللتان تحددان المستويين الدلالي، والإيقاعي للتكرار التركيبي « لأن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر، وتصل القارىء بمدى كثافة الذروة العاطفية عنده»(٧٦) .

كما أن وقوع التكرار التركيبي في موضعين مختلفين، وبخاصة في المطلع والخاتمة – كما تقدم بيانه – يوفر للقصيدة روابط دلالية وإيقاعية تعمل على صهر النص نفسيا وإيقاعيا وذلك « أن قيمة كل عنصر مكرر بنائيا تكمن على وجه التحديد في كيفية اندماجه وتصاعده إلى ما يليه، لذلك تكتسب بعض الصيغ أهمية خاصة من خلال تكرارها، إذ يصبح تكرارها ليس مجرد توقيع رتيب، بل هو إمعان في تكوين التشكيل التصويري، للقصيدة وإدغام لمستوياتها العديدة (٧٧) . فحينما يتكرر تركيب ما في سياق نفسي معين في بداية القصيدة وخاتمتها، فإن هذا التكرار يجعل أبيات القصيدة مغلفة بسياق نفسي واحد إلى حد كبير.

وقد ارتأينا أن نجمع أشكال التكرار الثلاثة (المستوى الصوتي والمستوى الإفرادي والمستوى التركيبي) بنمط شامل متكامل أطلق عليه بعض النقاد مصطلح «التكرار التراكمي» وهو تكرار مجموعة من المفردات، سواء على مستوى الحروف، أم الأفعال، أم الأسماء، تكرارا غير منتظم، لا يخضع لقاعدة معينة سوى لوظيفة كل تكرار، وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد، ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى التي تتراكم في القصيدة بخطوط تتباين في طولها وقصرها(٧٨) .

وقد تحقق ما تَقَّدَمْ في قول أبي العتاهية:

(الطويل)

أيا وَيْحَ قَلْبي مِنْ نَجِي البلابِلِ ... ويا وَيْحَ سَاقي مِنْ قُرُوحِ السّلاسِلِ
وَيا وَيْحَ نَفْسي وَيْحَهَا ثُم وَيْحها ... أَلَمْ تَنْجُ يَوْم مِنْ شِباكِ الحَبائِلِ
وَيا وَيْحَ عَيني قد أَضَربها البُكا ... فلم يُغْنِ عنها طِب ما في المكاحِلِ
ذَريني أُعلِّلْ نَفْسي اليَوْمَ إنها ... رَهينَةُ رَمْسٍ في ثَرىً وَجَنادِلِ
ذَريني أُعلِلْ بالشرابِ فَقَدْ أرى ... بَقيةَ عَيشي هِذه غَيْرَ طائِلِ (٧٩)

حوت الأبيات المتقدمة تكراراً متراكما بمستوياته الثلاثة، ففي البيت الأول تحقق المستوى الصوتي، من خلال تكرار صوت القاف الذي منح سياق البيت إيقاع القلقلة وذلك في قوله: (قلبي، ساقي، قروح)، وفي البيتين الأول والثاني تحقق المستوى الإفرادي من خلال تكرار لفظ (ويح) على المستويين الأفقي والرأسي، وفي الأبيات الثلاثة الأولى تحقق المستوى التركيبي (أيا ويح) وتبعه تكرار تركيبي آخر (ذريني) .

وخلاصة القول: إنّ مستويات التكرار الثلاثة ؛ المستوى الصوتي والإفرادي والتركيبي قد شكلت أيقونة الإيقاع الداخلي في شعر السجون، فقد كان تكرار الصوت المفرد في حنايا البيت أو الأبيات عصباً رئيساً يربط بين إيقاع الصوت من جهة وبين الفكرة والإحساس من جهة أُخرى . كما جسد الإيقاع الناجم عن تكرار الألفاظ والتراكيب الدلاليةِ التي يحرص عليها الشاعر، والظلال النفسية له .

الهوامش:

١. ينظر: أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٨: ١٩٣-١٩٤ .
٢. مندور، محمد: في الميزان الجديد،ط دار نهضة مصر، مصر، ب ت: ٢٣٢ .
٣. عصفور، جابر: مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨: ٣٦٨ .
٤. القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الجيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦: ٢٤٥ .
٥. عصفور، جابر: مفهوم الشعر: ٣٩٣ .
٦. الخطيب،التبريزي:الكافي في العروض والقوافي، تحقيق،الحساني حسن عبد الله،عالم المعرفة بيروت، ب ت: ٥٨.
٧. العلوي، ابن طباطبا: عيار الشعر، شرح وتحقيق، عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢: ١١ .
٨. ينظر القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء: ٢٦٦ .
٩. أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر: ١٧٧ .
١٠. عصفور، جابر: مفهوم الشعر: ٤١٤ .
١١. ينظر، عصفور، جابر: مفهوم الشعر: ٦ .
١٢. أبو دلامة، ديوانه، تحقيق إميل بديع يعقوب، ط دار الجيل بيروت، ط١، ١٩٩٤: ١٣٠-١٣١.
١٣. أبو دلامة، ديوانه: ١٣١.
١٤. أبو فراس، ديوانه، شرح يوسف شكري فرحات، ط دار الجيل، بيروت، ط٣، ٢٠٠٥: ١٨٠-١٨١ .
١٥. ينظر مندور، محمد: في الميزان الجديد: ٢٢٧، وعصفور، جابر: مفهوم الشعر: ٣٠٨ .
١٦. ينظر القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق، محمدمحيي الدين عبد الحميد دار الجيل، ط ٤، ١٩٧٢ .
١٧. أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر: ٢٧٣ .
١٨. المرجع السابق: ٢٤٧ .
١٩. جوير، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والنشر دمشق، ط٢، ١٩٦٥: ٢١٨-٢١٩ .
٢٠. جون، توهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦: ٧٤ .

٢١. ينظر: أنيس، ابراهيم: موسيقى الشعر: ٢٤٨ .

٢٢. أبو فراس، ديوانه: ١٧٧ .

٢٣. أبو العتاهية، ديوانه: تحقيق شكري فيصل، ط دار الملاح للطباعة والنشر، دمشق، ط ١، ١٩٦٤: ٦٢٥ .

٢٤. الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين: الأغاني، ط دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٧: ٢٢/ ٣٧٩ .

٢٥. ينظر: العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي، تحقيق: زهير غازي زاهد وهلال ناجي، ط دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٩٩٦:٢٧٤ وما بعدها.

التأسيس: ألف ساكنة قبل حرف الروي بحرف متحرك، نحو: الرواحل .

الردف: ألف أو واو أو ياء قبل الروي .

الوصل: ألف أو واو أو ياء بعد حرف الروي المطلق .

الخروج: ياء أو واو أو ألف، نحو الألف في « أجمالها « .

٢٦. أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر: ٢٦٨ .

٢٧. أبو العتاهية، ديوانه: ٦٢٥ –٦٢٦.

× الدخيل: حرف بين الروي والتأسيس، ينظر العروضي، ابوالحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي: ٢٧٨ .

٢٨. ينظر: العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي: ٢٧٨ .

٢٩. أبو نواس، ديوانه، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، ط دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١، ١٩٨٢: ٤٥٤ .

٣٠. أنيس، ابراهيم: موسيقى الشعر: ٢٦٥ –٢٦٦ .

٣١. أبو العتاهية، ديوانه: ٥٨٦ .

٣٢. أبو فراس، ديوانه: ٢٧١ .

٣٣. أبو فراس، ديوانه: ٢٧٢ .

٣٤. الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني: ١٦/ ٥١٠ .

٣٥. الجيار، مدحت: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٤: ٤٧ .

٣٦. الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر: دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٣: ٢٧٦ .

٣٧. أبو العتاهية، ديوانه: ٥٨٦ .

٣٨. الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني: ١٠/ ٣٢٣ .

٣٩. الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني: ١٦/ ٥١٠ .

٤٠. عباس، حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨: ١٦٠ .

٤١. الصغير، محمد حسين علي: الصوت اللغوي في القرآن . ط دار المؤرخ العربي، بيروت، ب ت: ١٧٩ .

٤٢. ابن جني، الخصائص:١/٤٦ .

٤٣. الأصفهاني،أبو الفرج: الأغاني:٢٢/٣٩٦.

٤٤. الهزايمة، خالد محمد: الأوزان والقوافي في شعر ابن عتيق الأنصاري، دراسة تطبيقية، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات م ١٢/ ع٢ / ١٩٩٧:٢٤ .

٤٥. الصغير، محمد حسين علي: الصوت اللغوي في القرآن:١٨٢ .

٤٦. سيبويه: الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت، ط١: ٢/ ٢٩٨.

٤٧. نافع،عبد الفتاح صالح: عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الاردن، ط١، ١٩٩٧: ٥٨ . ٤٨ –

٤٨. عياد، شكري: موسيقى الشعر العربي، أصدقاء الكتاب، ط ٣، ١٩٩٨: ١١٣ .

٤٩. أبو فراس الحمداني، ديوانه: ٢٦٧ .

٥٠. ربابعة، موسى: قراءة النص الشعري الجاهلي، ط دار الكندي، ط١، ١٩٩٨: ١٤٤ .

٥١. أبو فراس، ديوانه: ٢٧٤ .

٥٢. ينظر: العلوي، يحيى: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق التنزبل، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط المكتبة العصرية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢: ٢ / ٢٠٥ .

٥٣. علي بن الجهم، ديوانه، تحقيق خليل مردم بك، ط منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٢، ١٩٥٩: ٧٧ .

٥٤. علي بن الجهم، ديوانه: ٨٢ .

٥٥. القرعان، فايز: التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الحادي عشر، العدد السادس،كانون أول، ١٩٩٦: ٨١ .

٥٦. علي بن الجهم، ديوانه: ٩٦ .

٥٧. أبو فراس، ديوانه: ٢٥٤ .

٥٨. علي بن الجهم، ديوانه: ٨٣ .

٥٩. أبو العتاهية، ديوانه: ٥٧٤ .

٦٠. أبو العتاهية، ديوانه: ٥٦٥ .

٦١. علي بن الجهم، ديوانه: ٩٦ .

٦٢. الأصفهاني، أبو الفرج:الأغاني: ٢٢/٣٧٩ .

٦٣. القرعان، فايز: التكوين التكراري في شعر جميل بن مَعْمَر: ٨١ .

٦٤. أبو نواس، ديوانه: ٤٢٦ .

٦٥. عياشي، منذر: مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط ١، دمشق، ١٩٩٠: ٨٣ .

٦٦. كوهن، جون: بناء اللغة الشعرية، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط٢، ١١٢:١٩٩٣.

٦٧. أبو فراس، ديوانه: ٢٧٣ .

٦٨. عبد المطلب، محمد: قراءات أسلوبية في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧: ١٤٤ .

٦٩. العلوي، يحيى: الطراز: ٣/٢٢ .

٧٠. شرتح، عصام: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥: ١٤.

٧١. أبو فراس، ديوانه: ١٨٣ .

٧٢. شرتح، عصام: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل: ٣٧ .

٧٣. أبو فراس الحمداني، ديوانه:١٨٤ .

٧٤. عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية– حساسية الانبثاقة الأُولى جيل الرواد الستينيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١: ٢١٤ .

٧٥. ينظر المرجع نفسه: ٢١٤، ٢١٧ .

٧٦. السيد علي، عز الدين: التكوير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٨: ٢٩٨ .

٧٧. فضل، صلاح: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٨٧: ٨٣ .

٧٨. ينظر، عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة: ٢١٩ .

٧٩. أبو العتاهية، ديوانه: ٦٢٥ –٦٢٦ .

المصادر والمراجع:

١. الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين: الأغاني، ط دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٧ .

٢. أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الإنجلو المصرية، ط ٥، ١٩٧٨ .

٣. جون، كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٦ .

٤. جوير، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة سامي الدروبي، ط دار اليقظة العربية للتأليف والنشر، دمشق، ط ٢، ١٩٦٥ .

٥. الجيار، مدحت:الصورة الشعرية عند ابي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، ليبيا،١٩٨٤.

٦. الخطيب، التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، عالم المعرفة، بيروت، (ب . ت) .

٧. أبو دلامة، ديوانه: تحقيق إميل بديع يعقوب، ط دار الجليل، بيروت، ط ١، ١٩٩٤ .

٨. ربابعة، موسى: قراءة النص الشعري الجاهلي، ط دار الكندي، ط ١ ١٩٩٨ .

٩. سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت، ط١ .

١٠. السيد علي، عز الدين: التكوير بين المثير والتأثير، ط دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٨.

١١. شرتح، عصام: ظواهر أُسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.

١٢. الصغير، محمد حسين علي: الصوت اللغوي في القرآن، ط دار المؤرخ العربي، بيروت، (ب ت).

١٣. عباس، حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨ .

١٤. عبد المطلب، محمد: قراءآت أُسلوبية في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧ .

١٥. عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الأولى جيل الرواد والستينيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

١٦. أبو العتاهية، ديوانه: تحقيق شكري فيصل، ط دار الملاح للطباعة والنشر، دمشق، ط ١، ١٩٦٤ .

١٧. العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي تحقيق زهير غازي زاهد وهلال ناجي، ط دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٦ .

١٨. عصفور، جابر: مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨ .

١٩. العلوي، ابن طباطبا: عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

٢٠. العلوي، يحيى: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق التنزيل، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط المكتبة العصرية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢ .

٢١. علي بن الجهم، ديوانه: تحقيق خليل مردم بك، ط منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٥٩ .

٢٢. عياد، شكري: موسيقى الشعر العربي، ط أصدقاء الكتاب، ط ٣، ١٩٩٨ .

٢٣. عياشي، منذر: مقالات في الأُسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العربي ط ١، دمشق، ١٩٩٠.

٢٤. أبو فراس الحمداني، ديوانه، شرح يوسف شكري فرحات، ط دار الجيل، بيروت، ط ٣، ٢٠٠٥ .

٢٥. فضل، صلاح: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٨٧.

٢٦. القرطاجي، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦.

٢٧. القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط ٤، ١٩٧٢ .

٢٨. كوهن، جون: بناء اللغة الشعرية، ترجمة أحمد درويش، ط دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٩٣.

٢٩. الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٣ .

٣٠. مندور، محمد: في الميزان الجديد، ط دار نهضة مصر، مصر، ب.ت.

٣١. نافع، عبد الفتاح صالح: عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الاردن، ط ١: ١٩٩٧ .

٣٢. أبو نواس، ديوانه: تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، ط دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١، ١٩٨٢ .

٣٣. القرعان، فايز، التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الحادي عشر، العدد الخامس، كانون أول، ١٩٩٦.

٣٤. الهزايمة، خالد محمد: الأوزان والقوافي في شعر ابن عتيق الأَنصاري، دراسة تطبيقية، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد ١٢ عدد ٢، ١٩٩٧ .